

Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas

Eduardo Lopes, PhD

Sendo um caso pioneiro em Portugal, a abertura de uma especialidade de interpretação no doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora, implica uma contínua e progressiva reflexão sobre esta área artística na actividade de investigação musicológica. A nível internacional, desde já algumas décadas que a interpretação musical (inserida na área “performance practice”) é uma especialidade da musicologia, tendo origem em princípios pós-modernos que apontaram a necessidade de um certo reposicionamento da retórica sobre música, que na época estaria mais centrada no texto musical (i.e. partitura). Este reposicionamento visava sobretudo um equilíbrio dentro da investigação musicológica tradicional (aspectos históricos e de teoria), para parâmetros mais próximos da experiência musical - visando assim uma postura mais inclusiva, incorporando perspectivas metodológicas de largo espectro. Este artigo fará uma breve apresentação da problemática da investigação musicológica e em particular da interpretação musical, apresentando também uma possível construção conceptual que no seu cerne agrega mecanismos que facilitam a integração de várias narrativas e perspectivas metodológicas, exercitando deste modo uma nova descrição da experiência musical através de uma musicologia contemporânea.

A especialidade de Interpretação do doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora contempla não só a transmissão de conhecimento e investigação através de documentos impressos, mas também de um conjunto de três recitais, em que o último se realiza no dia das provas públicas conducentes à atribuição do grau de doutor. Na orgânica deste curso, parte dos resultados da investigação são então apresentados em performances musicais únicas no espaço e no tempo. Considerando que na sua origem a música é interpretação musical – pois só nesse momento ela é efectivamente realizada - a integração da parte performativa na investigação tem criado uma crescente atenção da comunidade musicológica internacional, repensando metodologias e ontologias para a investigação nesta área.

Como sabemos, uma das especificidades da música é que ela não é palpável; não é um objecto (nem até um organismo microscópico), mas sim algo que é recepcionado/ouvido e “construído” pelo nosso sistema cognitivo - como diz Nicholas Cook¹ “um objecto imaginário”.

Por razões para lá do espectro deste artigo, a cultura ocidental de investigação e transmissão de conhecimento foi ao longo da história utilizando o texto escrito e dados quantificáveis como princípios base da sua postura científica, delineando uma perspectiva de base cartesiana. No que respeita à música, esta perspectiva quantificável é também fruto do grande desenvolvimento que a notação musical necessariamente sofreu, e que por seu lado acabou por servir bem a perspectiva da objectificação da música através de uma representação em papel. Assim, a música passou a ter uma forma palpável, e até em certos contextos se refere a partitura como “música” através de expressões como: “eu tenho aqui a música”. Deste modo, desenvolveu-se um modelo primeiramente cartesiano de investigação e transmissão de conhecimento musical, através de várias sub-disciplinas da musicologia: desde aspectos históricos e bibliográficos, etnográficos, sociológicos, de foro teórico e até das ciências cognitivas. Fomentou-se assim cada vez mais a procura de detalhe e quantificação, naturalmente resultando nalguma exclusividade epistemológica. (isto em oposição a uma postura holística e inclusiva em que se assume que o detalhe só é percepcionado num determinado contexto).

Também esta postura de especialização (de metodologias quantificáveis baseadas em texto musical ou não) contribuiu para a defesa do conceito romântico do final do séc. XVIII de música absoluta; conceito este que aponta a música como existindo só por si, independentemente do(s) contexto(s) que a realizam. Este princípio foi perpetuado durante o séc. XIX, tendo até conotações com aspectos divinos (em que a “música perfeita” é relacionada com estados divinos superiores), e chegando mesmo ao modernismo do início do séc. XX.

É importante sublinhar que praticamente até meados do séc. XX não havia outra forma de registar música, ou pensamento sobre esta, que não fosse através de papel e

¹ Cook, N. 1992. *Music Imagination and Culture*. Clarendon Press

tinta. Deste modo, qualquer momento musical acabava por ser dissipar na memória do tempo, exceptuando quando alguém lhe tecia alguma crítica escrita. Assim sendo, qualquer investigação sobre música teria necessariamente que abordar aspectos que pudessem ser descritos e/ou ‘visíveis’ em papel.

Muitas vezes o que chegou aos dias de hoje de relatos sobre música é não é mais do que um parágrafo de crítica e descrição, em que a partir deste se tenta perceber o que a música, compositor ou intérprete seriam/faziam: desde aspectos mais técnicos até outros de interesse sociológico. A título de exemplo, Johann Adolph Scheibe (compositor, crítico e teórico) terá escrito em 1737 o seguinte texto sobre a música de J.S. Bach²:

“This great man would be the admiration of whole nations if he made more amenity, if he did not take away the natural element in his pieces by giving them a turgid and confused style, and if he did not darken their beauty by an excess of art. Since he judges according to his own fingers, his pieces are extremely difficult to play; for he demands that singers and instrumentalists should be able to do with their throats and instruments whatever he can play on the clavier, but this is impossible... Turgidity has led [him] from the natural to the artificial, and from the lofty to the somber; and...one admires the onerous labor and uncommon effort—which, however, are vainly employed, since they conflict with Nature.”

Se imaginarmos esta crítica sobreviver a outra qualquer representação da música de Bach, só poderíamos concluir que a sua música era confusa, muito laboriosa, artificial, e que até como compositor, o próprio Bach teria pouco sentido de orquestração. Felizmente chegou até nós outros meios que nos permitem avaliar de outra forma a música de Bach.

À medida que se caminhou no séc. XX, novas ferramentas e pensamentos filosóficos começaram a levar musicólogos a preocuparem-se com o progressivo e constante distanciamento da investigação e resultantes teorias da música da basilar actividade da musical que é a interpretação. (obviamente esta preocupação resultou também na

² Scheibe, J. A. 1737. Der Critischer Musikus (em carta anónima)

abordagem a outras ramificações da cultura musicológica do passado, iniciando um repensar do cânone ocidental e o projecto da inclusão de música de outras culturas num repositório mais diversificado e em conformidade com a realidade artística do momento).

Na musicologia foi então apontada a necessidade de novas visões que pudessem incluir novos textos e ferramentas de crítica musical de forma a que outras perspectivas resultassem numa melhor experiência musical. Em 1964, Joseph Kerman numa palestra para a Sociedade Americana de Musicologia chamada “Perfil para a Musicologia Americana”, aconselhou os musicólogos de então (e de inspiração germânica) a abandonar a ontologia positivista de analisar até à exaustão obras baseando-se puramente em dados quantificáveis e verificáveis, devendo valorizar mais uma perspectiva de crítica e interpretação criativa, incorporando outros discursos ou narrativas numa perspectiva inclusiva. Esta proposta de Kerman resultou cerca de vinte anos mais tarde no trabalho seminal *Contemplating Music*³, tornando-se rapidamente no livro mais lido e discutido sobre musicologia no mundo ocidental. Foi então a partir dos anos 70 e através do movimento da “nova musicologia” (em reacção ao positivismo vigente), que outras ontologias e áreas das humanidades começaram a integrar o discurso musicológico numa perspectiva pluralista e de narrativa inclusiva.

Ter-se-á assim começado a efectivamente assumir que o que poderá melhor representar a música como um todo (e que a realiza) é a interpretação. Para uma conceptualização verdadeiramente inclusiva da interpretação musical teremos que considerar um alargado conjunto de parâmetros que, entre outros, poderão incluir: o intérprete, a teoria, a composição, a sociologia, a recepção, a história, a organologia, interagindo todos em diferentes medidas para produzir aquilo que é um instante musical. A dificuldade coloca-se então de como ontologicamente abordar este todo, que no mínimo é a soma das suas partes, sendo algumas delas de narrativa mais quantificável (numa perspectiva cartesiana) que outras. Na realidade, poder-se-á até propor que interpretação musical não é somente a soma das partes integrantes ou

³ Kerman, J. 1986. *Contemplation Music: Challenges to musicology*. Harvard University Press

investigação derivada de cada parâmetro, mas como defende Aristóteles em *Metafísica*, é algo mais do que uma aritmética simples.

Para melhor ilustrar a importância do acto de interpretação musical vamos tomar como estudos de caso dois exemplos de fácil compreensão.

The Star-Spangled Banner

The words of "The Star-Spangled Banner" were written by Mr. Key in 1814 under stirring circumstances. He was detained on board one of the British ships which attacked Fort McHenry. All night the bombardment continued, indicating that the fort had not surrendered. Toward the morning the firing ceased, and Mr. Key awaited dawn in great suspense. When light came, he saw that "our flag was still there," and in the fervor of the moment he wrote the lines of our national song: the tune is ascribed by the weight of authority to John Stafford Smith, an English composer who set it about 1780.

Francis Scott Key John Stafford Smith

Oh, say, can you see, by the dawn's ear-ly light, What so proud-ly we hailed at the twi-light's last gleam-ing? Whose broad stripes and bright stars, thro' the per-il-ous fight, O'er the ram-parts watch'd were so gal-ant-ly stream-ing? And the rock-ets' red glare, the bombs burst-ing in air, Gave proof thro' the night that our flag was still there. Oh, say, does that star span-gled ban-ner yet wave O'er the land of the free and the home of the brave?

2. On the shore, dimly seen thro' the mists of the deep,
Where the foe's haughty host in dread silence reposes,
What is that which the breeze, o'er the towering steep,
As it fitfully blows, half conceals, half discloses?
Now it catches the gleam of the morning's first beam,
In full glory reflected now shines on the stream:
'Tis the star-spangled banner: oh, long may it wave
O'er the land of the free and the home of the brave!

3. Oh, thus be it e'er when free-men shall stand
Between their loved homes and the war's desolation;
Blest with vict'ry and peace, may the heav'n-rescued land
Praise the Pow'r that has made and preserved us a nation!
Then conquer we must, when our cause it is just;
And this be our motto: "In God is our trust!"
And the star-spangled banner in triumph shall wave
O'er the land of the free and the home of the brave!

Copyright, 1917, by
G. C. BIRCHARD & COMPANY

© 2008 Creative Commons Public Domain Dedication (USA); see www.creativecommons.org
Digitally liberated by students at San José State University and University of Illinois at Urbana-Champaign
supervised by Matthew D. Thibault, and partially funded by a faculty grant from San José State University.
Reminder: users are encouraged to remix, record, print, share, etc. with no restrictions.
Source: Dykema, Peter, Will Earhart, Osbourne McConathy, and Hollis Dunn. *I Hear America Singing*; 55
Songs and Choruses for Community Singing. Boston, : G. C. Birchard & Company, 1917.

Fig. 1
Partitura do Hino dos EUA



Vídeo 1

Interpretação do Hino dos EUA por Itzhac Perlman

<http://www.youtube.com/watch?v=fRL2yjrySmA>

O primeiro exemplo é o mediático hino dos EUA, interpretado no Vídeo 1, na sua forma mais comum, pelo prodigioso violinista Itzhac Perlman. Como na maioria das peças musicais de tradição europeia, este tema pode ser analisado baseado nas formulações comuns da teoria tonal. Assim, nesta peça, a letra é basicamente estruturada numa forma AABA, enquanto a melodia desenha uma estrutura semelhante, mas numa forma que pode ser descrita como AABC. Podemos então, por exemplo, abordar questões da peça na perspectiva de cantores; em que a sua construção melódica aparentando algumas modulações harmónicas resulta em dificuldades de afinação; e que também a nota fá final na palavra “free” é tecnicamente bastante complicada de cantar e fruto sempre de grande antecipação em cada interpretação. Como este hino é tocado em quase todas as cerimónias públicas norte-americanas, existem sempre todos os aspectos envolventes e de contexto de quem o interpreta (todos nós temos presente o caso de uma cantora de música pop que desafinou; um outro que se terá esquecido da letra; e até de alguma indumentária mais ou menos apropriada) – sendo assim esta peça musical um veículo para imensos significados através das suas interpretações.

Uma outra versão do hino dos EUA foi interpretada pelo músico rock Jimi Hendrix, em 1969, no famoso festival Woodstock.



Vídeo 2

Interpretação do Hino dos EUA por Jimi Hendrix

<http://www.youtube.com/watch?v=sjzZh6-h9fM>

Esta rendição do hino norte-americano (Vídeo 2) tornou-se rapidamente, e em especial nos EUA, no *Zeitgeist* dos grandes movimentos sociais do final dos anos 60. A imagem à época de um afro-americano a tocar o hino nacional num instrumento não-tradicional como a guitarra eléctrica e num estilo rock reconhecido como subversivo, levantou imediatamente questões do foro social e político. O lenço encarnado atado na cabeça de Hendrix também não passou despercebido nesta performance, contribuindo para a sua associação a uma manifestação contra a guerra no Vietname que na altura estava no seu auge. Imediatamente, críticos leram esta interpretação como um hino à revolta contra o *status quo*, mesmo atribuindo significado aos recursos musicais utilizados na guitarra eléctrica; que gritante e violentamente imitariam bombas e ataques aéreos da guerra⁴. Obviamente, Hendrix nunca explicou o seu conceito e qualquer significado da sua interpretação do hino, dizendo apenas que interpretava o que sentia – e que aquilo era simplesmente o hino norte-americano.

⁴ Clarke, E. F. 2005. *Ways of Listening: An ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford University Press

Mas verdadeiramente interessante para a questão da importância da interpretação musical, é que independentemente de toda a discussão musicológica sobre a interpretação de Hendrix, esta versão acabou por se tornar autónoma, passando a ser interpretada nos mais variados contextos - convertendo-se assim num claro exemplo da importância da interpretação, exibindo poderes de autonomia bem para lá do próprio material musical (pensando em material musical aquilo que normalmente consideramos como organização de notas, estruturas, afinação, etc.). Desta forma, uma interpretação de uma determinada peça foi muito mais que a soma dos seus constituintes, criando até num novo tema autónomo como se pode observar na seguinte interpretação do hino dos EUA (versão Hendrix) num concerto da violinista Morwenna Lasko em 2011 (Vídeo 3).



Vídeo 3

Interpretação do Hino dos EUA por Morwenna Lasko

<http://www.youtube.com/watch?v=PpfY1RwMC0M>

Um segundo estudo de caso poderá dar-nos outra perspectiva de como uma interpretação (ou contexto de interpretação) poderá condicionar o que a música “é” ou pelo menos a forma de a recepcionarmos na sua forma integrada final. Marc-Antoine Charpentier foi um compositor francês do período barroco, e que apesar de bastante prolífico é pouco conhecido. O seu *Te Deum* é apresentado no Vídeo 4 numa interpretação historicamente autêntica com instrumentos da época. Do ponto de vista da práticas musicais históricas, muito trabalho de investigação musicológica foi

efectuado para chegar a esta interpretação: como construção de instrumentos; técnicas de os tocar; ornamentos de figuras musicais; notação; registos bibliográficos, etc. Pode-se também observar uns tímpanos (percussão) com peles de animal (não sintéticas como as que hoje são usadas) bem como baquetas de madeira também representativas do que seria utilizado à época.



Vídeo 4

Te Deum de Marc-Antoine Charpentier

Por outro lado e tendo em conta que um prelúdio instrumental do Te Deum, chamado Marche en Rondo (cerca 1:15 min. no Vídeo 4) é desde 1953 o hino oficial da Eurovisão (Vídeo 5), e com grande associação mediática ao notório Festival Europeu da Canção, a recepção geral à Marche en Rondo estará condicionada a esta realidade. (sem também querer propriamente abordar uma infeliz associação musical que poderá ser construída entre este prelúdio e um festival da canção/música, que na opinião de muitos não é representativo de qualidade musical - Fig. 2).



Video 5

Marche en Rondo (Te Deum) Hino Oficial da Eurovisão



Fig. 2

Verka Serduchka - Representante da Ucrânia no Festival da Eurovisão 2007

Também desta forma, uma determinada interpretação (especificamente neste caso uma ligação de contexto de percepção) com grande exposição mediática acaba por irremediavelmente atribuir uma “identidade” ao tema musical em questão. Será possível então não pensar na Eurovisão quando ouvimos a Marche en Rondo, mesmo que esta seja interpretada num ambiente de concerto numa perspectiva de práticas históricas? Do ponto de vista musicológico, teremos que consistentemente considerar a ligação afectiva da Marche en Rondo à Eurovisão para podermos verdadeiramente abordar este tema musical?

A fim de desenvolver uma ontologia de investigação musicológica que possa fomentar uma narrativa crítica o mais inclusiva possível, integrando no seu cerne vários parâmetros de abordagem musical, poder-se-á talvez considerar os princípios ontológicos desenvolvidos por Nicholas Cook⁵ para a análise de multimédia. Genericamente, Cook aponta como é que as diferentes narrativas presentes num comercial de televisão para venda de um automóvel, como: a imagem; os actores; a iluminação; a música/som; a realização, contribuem para um produto/mensagem unificada final. Neste contexto de comunicação, existem vários meios que utilizam as suas especificidades para contribuir para um discurso que se pretende objectivo e em concordância. Por exemplo, num comercial deste género a música é alegre, o actor irradia felicidade, a paisagem é deslumbrante, o automóvel é de cor azul, etc. (Obviamente, e de acordo com a qualidade do comercial, na maior parte das vezes as narrativas implícitas tendem a ser mais sublimes)

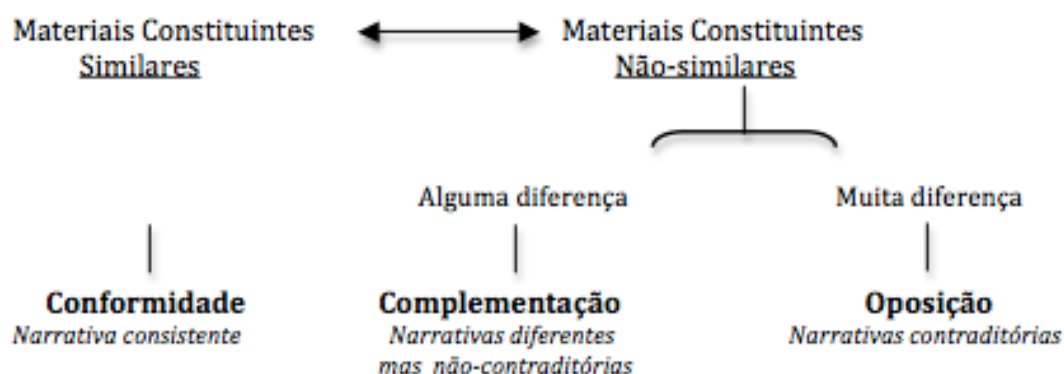


Fig. 3

Construção Conceptual para uma Análise Inclusiva da Interpretação Musical

Utilizando assim os princípios de Cook poderemos desenvolver uma construção conceptual de cerne inclusivo que poderá servir para analisar a interacção dos vários parâmetros musicológicos envolvidos (Fig. 3). Desta forma, para uma determinada interpretação musical, poder-se-á abordar a conformidade ou oposição (ou complementação) das narrativas provenientes de certos materiais constituintes (i.e. parâmetros musicológicos). A título de exemplo, numa concepção deste género poder-se-ia considerar num determinado discurso analítico as influências da formação musical romântica de um determinado violoncelista que pratica improvisação jazz,

⁵ Cook, N. 2000. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press

terão numa sua interpretação de uma peça como Mosaic do compositor contemporâneo Henry Cowell. O que se poderia discutir do ponto de vista de um constituinte sociológico, sobre o período em que o compositor foi condenado a 15 anos de prisão em 1936 (acusado de práticas morais deviantes, tendo cumprindo 4 anos na prisão S. Quentin em San Francisco) e de como isto se manifestou naquilo que alguns consideram uma postura subversiva e/ou ultra-avantgarde das suas teorias e música, antes e após prisão? Seria assim possível criar uma narrativa total de uma interpretação de Mosaic pelo violoncelista anterior, considerando um somatório, ou oposição, de narrativas derivadas dos parâmetros/constituintes: (1) teoria da improvisação jazz, (2) da sua formação de músico romântico e práticas da época, e (3) processos composicionais de estrutura subversiva – quebra de regras “tradicionais”? Seria então um somatório de estas (e outras) narrativas a melhor forma de abordar o todo de uma interpretação do Mosaic? Numa interpretação num determinado contexto como aquele que foi avançado, contribuirão todos estes parâmetros para uma unidade musical? Ou alguns eram anulados por oposição? (Podendo também considerar-se pesos relativos influência para diferentes constituintes)

Como facilmente se depreende, um discurso eficaz e funcional que inclua todos estes factores musicológicos não será fácil de conseguir. De qualquer forma e partindo da interpretação musical como o real e derradeiro produto musical, talvez se possa apontar uma ontologia musicológica também verdadeiramente inclusiva (e até um nível ainda acima daquele que Kerman apontava), em que à partida se considere de uma forma eclética investigação nas diferentes áreas de especialização para um discurso orgânico e unificado. Mas, e como estamos a (tentar) abordar arte, será até isto desejável? Ou, será só mesmo através de uma metodologia deste género que se poderá abordar a interpretação musical? Como referi acima, Aristóteles em Metafísica defende que o ‘todo’ é maior que a ‘soma das suas partes’. No início do séc. XX, psicólogos Gestalt como Koffka referiram ser mais correcto mencionar que o ‘todo’ é algo diferente que a ‘soma das diferentes partes’. No entanto a física de Einstein também provou que pelo menos no que respeita à massa e energia, o ‘todo’ é menos que a ‘soma das suas partes’ (através do conceito de “binding energy”). São então todas estas questões, incertezas, e até algumas contradições filosófico-científicas que tornam urgente e desafiante para todos os musicólogos contemporâneos a investigação em interpretação musical.